

Junge Musikwissenschaft

Selbstverortungen im Zeichen der Diversifizierung

Ina Knoth

Entscheidet man sich für eine wissenschaftliche Laufbahn, ist die Dissertation die erste umfangreiche Arbeit, die der Forscherin oder dem Forscher den Einstieg in die Wissenschaft als Beruf ermöglichen kann. Sie dient nicht zuletzt dem Nachweis der wissenschaftlichen Selbständigkeit: Promotionsordnungen fordern genauso allgemein, einleuchtend wie durchgehend selbständige wissenschaftliche Leistungen.¹ Auch die Forderung nach »weiterführender«² Arbeit bzw. konkreter danach, »Ergebnisse zu erzielen, die der Weiterentwicklung des Fachgebietes dienen, aus dem die Dissertation stammt«,³ sind verschiedentlich festgelegt.⁴ Was bedeutet eine solche wissenschaftliche Selbständigkeit in der Praxis?

1 | Dies wird teilweise als »vertiefte« selbständige Leistungen konkretisiert, vgl. u. a. die Promotionsordnungen der Universität Oldenburg (vom 15.05.2008, S. 49) und der Universität Hamburg (vom 07.07.2010, S. 1771).

2 | Vgl. etwa die Promotionsordnung der LMU München (vom 01.03.2005, o. S.) und der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (vom 17.10.2012, o. S.).

3 | Promotionsordnung der Hochschule für Musik Weimar (vom 14.03.2002, o. S.), ähnlich u. a. auch die Promotionsordnungen der Universität Frankfurt (vom 26.06.2001, S. 9).

4 | Die zur Zeit wohl ausführlichste Beschreibung liefert die am 28.07.2015 neu erlassene Prüfungsordnung der Universität Göttingen, S. 903: »Durch die Promotionsprüfung wird nachgewiesen, dass die Kandidatin oder der Kandidat in der Lage ist, wesentliche Forschungsvorhaben mit wissenschaftlicher Integrität selbstständig zu konzipieren und durchzuführen, und dabei wissenschaftliche Fragestellungen selbstständig identifizieren, aufgrund eigener kritischer Analyse neue und komplexe Ideen entwickeln sowie zum wissenschaftlichen Fortschritt beitragen kann. Sie oder er verfügt über ein systematisches Verständnis ihres oder seines Fachgebiets sowie gegebenenfalls angrenzender Fachgebiete sowie umfassende Kenntnis der einschlägigen Literatur. Durch Vorlage einer wissenschaftlichen Arbeit hat sie oder er einen die Grenzen des Wissens

Letztlich verbirgt sich dahinter ein komplexer Aushandlungsprozess der wissenschaftlichen An- und Abgrenzung, die gleichermaßen gefordert sind: Einerseits fließen Studienqualifikationen, bestehende Forschungsarbeiten und diskursive Anregungen des unmittelbaren akademischen Umfelds in die Arbeit ein. Andererseits führen die offizielle Forderung und der eigene Wunsch nach selbständigem Agieren nicht selten zu dem Bedürfnis, etwas Neues zu machen. Das heißt auch, dass Versuchung wie Verpflichtung hoch sind, sich von bisheriger Literatur sowie unmittelbaren Einflusspersonen abzuheben. Dies wiederum birgt die Hoffnung und Chance, Neuland für die interessierte Öffentlichkeit sowie für andere Fachvertreter_innen zu eröffnen, bringt für die Autor_innen der Qualifikationsschriften aber oft auch die Sorge mit sich, mit ihren neuen Ideen anzuecken. Diese Sorge ist vor allem deshalb präsent, weil »das« Fach selbstredend aus unterschiedlichen Vertreter_innen besteht, die die gleiche Innovation womöglich unterschiedlich bewerten: So werden etwa interdisziplinäre Arbeiten einerseits von manchen Fachvertreter_innen besonders angeraten. Andererseits wird verschiedentlich angezweifelt, dass man trotz gegebenem Musikbezug inhaltlich wie methodisch dann noch tatsächlich primär »musikwissenschaftlich« arbeite.⁵ Promovierende können – wie alle Wissenschaftler_innen – unmöglich alle Perspektiven auf und Ansprüche an das Fach befriedigen. Vielmehr lässt sich aus der Forderung nach wissenschaftlicher Selbständigkeit auch die Aufgabe ableiten, sich mit der Qualifikationsschrift bewusst an manche Strömungen im Fach anzuschließen, die mitunter anderen Strömungen des Faches entgegenlaufen, und auf dieser Basis eigene Ideen zu entwickeln: eine direkte oder indirekte Selbstverortung also.

Neben traditionellen Differenzen zwischen fachinternen Forschungsüberzeugungen wird in letzter Zeit zusätzlich die voranschreitende Diversifizie-

erweiternden und der Begutachtung der wissenschaftlichen Fachwelt standhaltenden eigenen Beitrag zur Forschung geleistet. Sie oder er hat belegt, Erkenntnisse aus ihrem oder seinem Spezialgebiet mit anderen Forscherinnen und Forschern diskutieren sowie in angemessener Weise vortragen und vermitteln zu können.«

5 | Hinzu kommen Stimmen, die eine interdisziplinäre Musikwissenschaft ohnehin als einzige Möglichkeit für den wissenschaftlichen Umgang mit Musik ansehen, wie z. B. Erika Fischer-Lichte, »Replik zu: Geisteswissenschaften im Wissenschaftssystem«, in: *Zur Situation der Geisteswissenschaften in Forschung und Lehre. Eine Bestandsaufnahme aus der universitären Praxis*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Philipp Antony, Stuttgart 2009, S. 23–30. Vgl. dazu auch etwa die in Studienführern zur Historischen Musikwissenschaft aufgezeigte methodische Bandbreite, bes. Burkhard Meischein, *Einführung in die historische Musikwissenschaft*, mit Beiträgen von Tobias R. Klein, Köln 2012, S. 77–162 sowie die zahlreichen Perspektiven in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013.

rung der Musikwissenschaft – man denke allein an die Bandbreite der in den letzten Jahren neu eingerichteten bzw. neu ausgerichteten Professuren –, im Fach kontrovers diskutiert.⁶ Wie der akademische »Nachwuchs« zu diesen Prozessen steht, wird allerdings auch aus wissenschaftssoziologischer Sicht selten thematisiert.⁷ Dabei könnten gerade sich wandelnde musikwissenschaftliche Konturen für eine Generation von Forschenden, die sich im Zeichen der Diversifizierung qualifiziert, unter anderem in einer erhöhten Motivation junger Wissenschaftler_innen münden, das eigene Fach im Rahmen der Qualifikationsarbeit zu reflektieren, um die eigene Selbstverortung vornehmen zu können – besonders, wenn sie ihre eigene Zukunft dort sehen, das Fach also auch fortan selbst aktiv mitgestalten wollen.

Entsprechende Angaben der promovierten Autor_innen zum eigenen Tätigkeitsfeld sind wohl am konzentriertesten in der jeweiligen Einleitung der Qualifikationsschrift zu erwarten: Sie führt in das Buch ein, sollte einen möglichst genauen Eindruck der weiteren Ausführungen vorvermitteln und benennt daher idealiter nicht nur das Themenfeld, sondern konturiert dieses historisch, systematisch und methodisch. Damit gibt die Einleitung Aufschluss darüber, wie die Autor_innen die eigenen Perspektiven und Herangehensweisen innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung einordnen. Die

6 | Vgl. etwa entsprechende Diskussionen aus dem Bereich der Historischen Musikwissenschaft in jüngeren Publikationen wie Albrecht Riethmüller, Tobias Janz und Ulrich Konrad, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse«, in: *Musik & Ästhetik* 19 (2015), H. 73, S. 75–85; Michael Walter, »Musikwissenschaft und ihr Gegenstand«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 4, S. 293–303; Michele Calella, »Jenseits der Grundlagen: Historische Musikwissenschaft und Kulturwissenschaften«, in: *MusikTheorie* 24 (2009), H. 4, S. 346–360; Nina Noeske, Rezension von: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2007, in: *Die Musikforschung* 61 (2008), H. 2, S. 191–193; Richard Klein, »Musikwissenschaft auf allen Stühlen. Von den Schwierigkeiten der Musikwissenschaft, eine Kulturwissenschaft zu werden«, in: *Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Ludger Heidbrink und Harald Welzer, München 2007, S. 109–115. Auch von studentischer Seite wurde etwa auf der DVSM-Tagung 2012 in Graz nach neuen Absteckmöglichkeiten des pluralistischen Faches gesucht, publiziert als *Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaften*, hrsg. von Malik Sharif u. a., Wien 2013.

7 | Vielmehr stehen dort, wenn es um Nachwuchswissenschaftler_innen geht, Debatten zu unsicheren Karriereaussichten im Fokus, vgl. etwa *Das deutsche Wissenschaftssystem und seine Postdocs. Perspektiven für die Gestaltung der Qualifizierungsphase nach der Promotion*, hrsg. von Hanna Kauhaus, Bielefeld 2013 oder *Wie willkommen ist der Nachwuchs? Neue Modelle der wissenschaftlichen Nachwuchsförderung*, hrsg. von Jürgen Mittelstraß und Ulrich Rüdiger, Konstanz 2011.

Einleitung ist somit der zentrale Ort, an dem sich die Autorin oder der Autor selbst verorten kann.⁸ Folgt man Stimmen wie der von Albrecht Riethmüller, so erscheint eine entsprechende Analyse der hier versammelten Vorstellungen von aktueller Musikwissenschaft durchaus vielversprechend:

»Viele musikwissenschaftliche Dissertationen sind heute methodisch, quellenmäßig und analytisch, mithin wissenschaftlich unvergleichlich besser, als sie es in der guten alten Zeit waren. Wenn man sich von der gerade in Sachen Kultur- und Geistesgeschichte (selbst unter Avantgardisten) so beliebten Gedankenfigurine des Verfalls löst, dann könnte man heute gerade umgekehrt nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ eine kaum je gekannte Blüte des Fachs Musikwissenschaft erblicken.«⁹

Wie sieht die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft aus der Perspektive des musikwissenschaftlichen Nachwuchses also momentan aus? Wie verorten sich die Promovierten innerhalb des Faches? Ist die Diversifizierung überhaupt im Bewusstsein der jüngsten (Post-)Doktorand_innengeneration angekommen? Hierzu soll der vorliegende Aufsatz eine erste Annäherung bieten: Die 276 im deutschsprachigen Raum abgeschlossenen Promotionen, die in der Statistik der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) für die Jahre 2010 bis 2012 verzeichnet sind,¹⁰ dienen zunächst als Basis für eine quantitative Auswertung aktueller Themenfelder und wissenschaftlicher Sichtbarkeit.¹¹ Vor allem aber verfolge ich die Fragestellung, inwieweit am zentralen Ort der

8 | Für die weitere Wirkung im Fach ist dabei nicht entscheidend, ob die Einleitung vornehmlich als ein Versuch, sich von unmittelbaren Einflusspersonen wie den Betreuer_innen der Dissertation abzugrenzen oder als ein Versuch, ihren Erwartungen zu entsprechen, zu verstehen ist oder ob entsprechende Verortungen (un)bewusst vorgenommen oder (un)bewusst unterlassen werden. Durch die Publikation unter dem eigenen Namen prägen die Ergebnisse sämtlicher Vorgehensweisen sowie aller ihrer Zwischenformen das Gesamtbild von Sichtweisen der Promovend_innen auf ihr Fach.

9 | Riethmüller, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse« (2015), S. 79.

10 | Online unter: www.musikforschung.de/index.php/zeitschrift-die-musikforschung/musikforschung-dissertationen (abgerufen am 09.07.2015). Die in der Statistik aufgeführten Listen enthalten in wenigen Fällen fehlerhafte Meldungen der jeweiligen Universitäten, die innerhalb der Recherchearbeit von mir korrigiert wurden. Wo Unstimmigkeiten zwischen den Listen und Angaben der unterschiedlichen Bibliothekssysteme nicht durch Angaben universitärer Homepages zu klären waren, habe ich mich nach den bibliothekarischen Angaben gerichtet.

11 | Die Wahl des deutschsprachigen Bereichs erfolgte aufgrund der relativen Vergleichbarkeit der entsprechenden Dissertationsanforderungen sowie ihrer Publikation als (meist) nur leicht überarbeitete Fassung der eingereichten Qualifikationsschrift.

Einleitung der gewählte Fachbereich und die methodischen Herangehensweisen definiert werden und wie sich die Autor_innen hier positionieren.

QUANTITATIVE AUSWERTUNG: MASSE, SICHTBARKEIT UND VIELFALT

Betrachtet man die bei der GfM (als größter deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Interessengemeinschaft) eingegangenen Meldungen, so haben im deutschsprachigen Raum 2010 insgesamt 95, 2011 82 und 2012 99 Musikwissenschaftlerinnen (insgesamt 137) und Musikwissenschaftler (insgesamt 139) erfolgreich ihre Promotion abgeschlossen.¹² Fast alle diese Arbeiten sind recherchierbar und damit für die Forschung sichtbar.¹³ Dabei publizierten insgesamt 47 Promovierte (17,01 %) ihre Dissertationen noch im gleichen Jahr, 26 von ihnen über eine Open-Access-Publikation. Im ersten Jahr nach der Promotion publizierten 77 (27,9 %; davon drei über Open Access), im zweiten 48 (17,39 %; davon eine über Open Access) der betreffenden Nachwuchswissenschaftler_innen.¹⁴ Die Wahl, die eigene Dissertation der Öffentlichkeit über Open Access direkt (und kostenlos) zur Verfügung zu stellen, war auffallend

12 | In einer Aufschlüsselung nach Ländern waren es von 2010 bis 2012 in Deutschland 202 (2010: 61; 2011: 71; 2012: 70), in Österreich 49 (2010: 31; 2011: 4; 2012: 14) und in der Schweiz 25 (2010: 3; 2011: 7; 2012: 15). Hierzu ist zu bemerken, dass die Meldungen bei der GfM freiwillig sind und somit von einer gewissen »Dunkelziffer« – vor allem aus Bereichen, die weniger in der GfM vertreten sind – auszugehen ist. Zudem ist anzumerken, dass bei der Geschlechterverteilung möglicherweise geringfügige Fehler vorliegen können, da ich nicht zu allen Namen das entsprechende Geschlecht zweifelsfrei zuordnen konnte.

13 | Dies schließt auch solche, vor allem österreichische Arbeiten ein, die lediglich in der heimischen oder Nationalbibliothek als Ausdruck aufgehoben, aber nicht verlegerisch vertrieben werden (insgesamt 45 Dissertationen). Zudem garantiert eine »theoretische Sichtbarkeit« sicherlich nicht automatisch auch »tatsächliche Wahrnehmung« durch Dritte, worauf im vorliegenden Zusammenhang, der lediglich die theoretisch sichtbaren Selbstpositionierungen fokussiert, nicht weiter eingegangen werden kann. Insgesamt 20 Dissertationen konnte ich mithilfe der Suchmaschinen des KVK als auch über weitere Suchmaschinen nicht im Internet finden (Stand Juli 2015). Dies ist fallweise sicher mit (manchmal, aber nicht immer als solche ausgewiesener) kumulativer Promotion, fallweise mit noch nicht erfolgter Publikation zu begründen und wäre weiter zu prüfen.

14 | Die vorliegende Studie wurde im Sommer 2015 durchgeführt, so dass das dritte Jahr nicht mehr untersucht werden konnte: Der Fokus auf relativ aktuelle Dissertationen erschien mir hier wichtiger als eine weiterreichende Untersuchung der durchschnittlichen Zeit zwischen Verteidigung und Publikation.

selten: Lediglich 33 der insgesamt 276 Arbeiten (11,96 %) sind auf diese Weise zugänglich.¹⁵ Das gedruckte (oder sowohl gedruckt als auch digital über einen Verlag verfügbare) Buch ist in der Musikwissenschaft aktuell somit immer noch die bevorzugte Publikationsart.¹⁶

Dass die Dissertationen aller großen Teilbereiche der Musikwissenschaft gemeinsam dargestellt werden, ist eine relativ junge Entscheidung der GfM. Eine bereits vollzogene Auflösung der Teilbereiche Historik, Systematik, Theorie, Pädagogik und Ethnologie geht damit indes nicht einher. Korrespondierend mit der Zahl der Professuren im deutschsprachigen Bereich ist die Historische Musikwissenschaft in der Dissertationsstatistik nach wie vor der personenstärkste Teilbereich: Ich würde ca. zwei Drittel der Dissertationen zwischen 2010 und 2012 zu ihr zählen.¹⁷ Problematisch für die Auswertung ist hier die fehlende Trennschärfe der Benennung »Historische Musikwissenschaft«, denn schließlich arbeiten auch die Ethnologie, fallweise auch die Pädagogik und die Systematik (vor allem im Gebiet der Instrumentenkunde) traditionell zwar nicht ausschließlich, aber zumindest auch mit historischen Quellen. Von den 276 Dissertationen lassen sich lediglich 61 auf Anhieb, d. h. allein anhand des Titels, nicht historisch verorten (22,1 %), da es sich offenbar um pädagogische oder empirische Grundlagenforschung handelt.

Die einschlägigen Benennungen der musikwissenschaftlichen Teilbereiche spiegeln also teilweise Abgrenzungen vor, die in dieser Deutlichkeit zu keinem Zeitpunkt bestanden haben noch erstrebenswert sind: Geht man von einem grundsätzlichen Prozess der Wissensproduktion aus, der von der Sichtung und methodisch geleiteten Auswertung von Quellen bzw. erhobe-

15 | Aufgeschlüsselt nach Jahren waren es 2010 sieben, 2011 und 2012 jeweils 13 Dissertationen, die verteidigt und im selben oder einem folgenden Jahr online unbegrenzt zugänglich gemacht wurden. Allerdings folgte auch einer ersten Open-Access-Publikation etwa über den Universitätsserver teilweise später noch eine überarbeitete Printausgabe, etwa bei Heinrich Aerni, *Musikalischer Alltag: Hermann Hans Wetzler (1870–1943), Dirigent und Komponist*, Diss. Universität Zürich 2012, Open Access 2012, print Kassel 2015.

16 | Dies ist besonders bemerkenswert angesichts der finanziellen Aufwände, denen direkt oder über Finanzierungsanträge begegnet werden muss und die neben der zeit- und aufwendigen Überarbeitung und Einrichtung des Manuskripts der Hauptgrund der zeitlichen Verzögerung einer Publikation sein dürfte: Auch das gedruckte Buch scheint also mehrheitlich zur Identität der jungen Musikwissenschaftler_innen zu gehören.

17 | Unschärfen ergeben sich hier nicht nur aufgrund der Probleme dieser Kategorisierung, sondern auch da es mir nicht möglich war, alle Arbeiten näher zu untersuchen, so dass ich in vielen Fällen auf allgemeine Schlussfolgerungen auf Basis der Titel und Institutionen angewiesen war.

nen Daten zu entsprechend gesicherten Aussagen führt,¹⁸ so könnten Titel wie *Handschrift und Körpernotation: Schriftliche und mündliche Überlieferungen von Kirchenmusik in Kamerun*¹⁹ oder *Die globale Verbreitung und neuere Entwicklung des Bossa Nova*²⁰ durchaus mehreren der genannten Oberkategorien zugeordnet werden. Die Themenwahl allein legt somit ebenso wenig zweifelsfrei den Fachbereich fest wie die Quellensorten, die jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven nutzbar gemacht werden können. Gleiches gilt für methodische Vorgehensweisen, wie beispielsweise die bezogen auf den Kulturkreis der Untersuchung geradezu spiegelbildlichen Titel *Das Eigene im Fremden: Gustav Mahler und der ferne Osten*²¹ und *Die aserbaidzschische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik*²² in Bezug auf rezeptionsästhetische Herangehensweisen andeuten.

Signifikant im Hinblick auf historische Themen erscheint hingegen, dass über die Hälfte der in unmittelbar erkennbarer Form historisch arbeitenden Dissertationen dem 20. Jahrhundert (mit gelegentlichen Überschreitungen) zuzuordnen sind; mit dem 19. Jahrhundert beschäftigt sich weniger als ein Fünftel, das historische Interesse für die Zeit davor nimmt weiter kontinuierlich ab. Knapp 30 Arbeiten behandeln Themen des 17. und 18. Jahrhunderts, zur Zeit davor sind es dann lediglich noch sieben Arbeiten, davon eine zum Mittelalter.²³

18 | Entsprechend abstrakte Modelle der Wissensgenese lassen sich sowohl im geisteswissenschaftlichen Bereich als auch im naturwissenschaftlichen Bereich konstatieren, vgl. etwa Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991.

19 | Nepomuk Riva, Diss. HU Berlin 2012, publiziert Frankfurt am Main 2014.

20 | Yvonne Sconsò, Diss. KU Graz 2012 [Publikation nicht gefunden, Abstract: [www.kug.ac.at/nc/kunst-wissenschaft/kunst-wissenschaft/publikationen/abschlussarbeiten/aktuelle-dissertationen.html?tx_kugpublications_pi1\[werknummer\]=15385](http://www.kug.ac.at/nc/kunst-wissenschaft/kunst-wissenschaft/publikationen/abschlussarbeiten/aktuelle-dissertationen.html?tx_kugpublications_pi1[werknummer]=15385) (abgerufen am 23.11.2015)].

21 | Martin Stelzle, *Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 80), Diss. Universität Kiel 2011, Hildesheim 2014.

22 | Khadija Zeynalova, *Untersuchungen zur aserbaidzschischen Musikkultur im 20. Jahrhundert. Die aserbaidzschische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik*, Diss. Universität Detmold/Paderborn 2012, Frankfurt am Main 2013.

23 | Diese sei aufgrund ihrer Seltenheit explizit genannt: Györgyi Táborzsky, *Studien zur Repertoire und liturgischer Verwendung von Sequenzen in mittelalterlichen österreichischen Benediktinerklöstern*, Diss. UMDK Graz 2012, Open Access 2012: www.cantus-planus.at/de-at/austriaca/taborszky/index.php (abgerufen am 24.11.2015).

Eine prägnante Systematisierung der vertretenen Forschungsfelder ist kaum möglich: So sind zwar historische Präferenzen unmittelbar ablesbar, das inhaltliche wie methodische Spektrum spannt sich jedoch weit auf. In einem traditionellen Sinne disziplinär anmutende Themen sind entsprechend der zahlreichen Teilgebiete der Musikwissenschaft ebenso vielfältig wie intra- und interdisziplinäre Arbeiten. Dieser Vielfalt versucht die qualitative Auswertung Rechnung zu tragen, für die ich knapp 50 Einleitungen analysiert habe.²⁴ Eine Kategorisierung ist wie erläutert kaum trennscharf zu treffen. Sie kann somit nur einer ersten Annäherung bzw. einem Überblick dienen und sollte keinesfalls als gesetzt missverstanden werden: Ich habe 22 Arbeiten ausgewählt, die innerhalb eines groben Rasters von Ethnologischer, Historischer,²⁵ Systematischer, Theoretischer und Pädagogischer Musikwissenschaft relativ eindeutig einem dieser Teilbereiche zugeordnet werden konnten, 17 Arbeiten, die mehrere Teilbereiche innerhalb der Musikwissenschaft berühren, also intradisziplinär arbeiten,²⁶ sowie 10 interdisziplinäre Arbeiten.²⁷ Der Schwerpunkt liegt durch die Ergebnisse der statistischen Auswertung sowie meine eigene Perspektive vorgezeichnet im Bereich der Historischen Musikwissenschaft, jedoch wurden aus allen genannten Großbereichen mindestens drei Exemplare ausgewählt. Die Problematik einer solchen Vor-Einstufung ist gerade bei dem vorliegenden Thema der Frage nach disziplinären Positionen als Hinweis auf gegenwärtige Ausrichtung(en) des Faches offensichtlich. Dennoch war sie für die Vorauswahl unabdingbar, um grobe Zuordnungen anhand der Aussagen der Autor_innen selbst zu differenzieren und damit nicht nur der Frage nach der Selbstverortung, sondern auch der Frage, inwieweit eine Diversifizierung des Faches erkennbar ist, näher zu kommen.

24 | Aufgeschlüsselt nach Verteidigungsjahr habe ich aus dem Jahr 2010 17 Dissertationseinleitungen und aus den Jahren 2011 und 2012 je 16 Dissertationseinleitungen durchgesehen.

25 | Als mögliche Bereiche für traditionelle Kategorien der Historischen Musikwissenschaft verstehe ich beispielsweise Ideengeschichte, Werkmonographie, Populärmusik(geschichte), Gattungsgeschichte, Rezeption, Edition, Aufführungspraxis.

26 | Dieser Bereich ist sicher der streitbarste in seiner Zusammensetzung, wie ich sie hier vorgenommen habe: Zu intradisziplinären Arbeiten gehören für mich z. B. ebenso Arbeiten an der Schnittstelle zwischen Historischer und Ethnologischer Musikwissenschaft oder Systematischer und Historischer Musikwissenschaft als auch auf den ersten Blick erkennbar kulturhistorische Arbeiten.

27 | Dazu gehörten für mich z. B. Arbeiten, die erkennbar mit anderen Disziplinen wie Literaturwissenschaft, Soziologie, Politikwissenschaft, Philosophie oder Kunstwissenschaft verknüpft waren, darunter auch Institutionengeschichte und Exilforschung.

QUALITATIVE AUSWERTUNG: EINLEITENDE SELBSTVERORTUNGEN

Zwar kommt beinahe keine Dissertation ohne Einleitung aus,²⁸ doch variiert die Länge erheblich.²⁹ Dabei lassen sich drei zentrale Bereiche der Selbstverortung ausmachen: innerhalb der Gegenstands- und Desideratsbenennung, im Zuge der Darstellung des Forschungsstandes sowie bei der Erläuterung der methodischen Herangehensweise. Jedoch finden sich starke Unterschiede dahingehend, in welcher Art und Weise eine fachliche Perspektivierung innerhalb der Einleitung stattfindet. Implizite Formen sind schon allein anhand der ausgewählten Sekundärliteratur unausweichlich und entsprechend aus dem Forschungsstand ablesbar. Für eine adäquate, übergreifende Einschätzung ist hier allerdings ein Fachwissen aller Gebiete Voraussetzung, das kaum von einer einzigen Forscherin erwartet werden kann. Aus diesem Grund ziehe ich für die vorliegenden ersten Annäherungen nur solche Aussagen zum Fach Musikwissenschaft oder Anknüpfungs- bzw. Abgrenzungsreferenzen zu einzelnen Fachvertreter_innen heran, die explizit im Fließtext zu finden sind – implizite Anspielungen auch jenseits des Forschungsstands erscheinen mir zu voraussetzungsreich, als dass ich sie zuverlässig aus allen Fachteilströmungen erkennen könnte. Unter das Kriterium einer fachübergreifenden Erkennbarkeit der Selbstverortung fallen somit nur solche Ausführungen, bei denen der Autor oder die Autorin erkennbar mit einzelnen fachbereichsspezifischen Elementen bzw. Personen sprachlich operiert und sich selbst als erkenntnisförderndes Subjekt reflektiert. Dies bedeutet, dass die eigenen Termini nicht nur inhaltlich, sondern auch fachbezogen erläutert und mit der eigenen Perspektive verbunden werden.³⁰

28 | Unter den 49 untersuchten Dissertationen enthielt lediglich eine einzige keine Einleitung; bei zwei Arbeiten war diese sozusagen durch das erste Kapitel abgedeckt, das ich deshalb gleichwertig zu einer Einleitung analysiert habe.

29 | Die Spannweite lag bei 1,5 bis 43 Seiten und durchschnittlich bei ca. 14 Seiten und einer Durchschnittslänge der Dissertationen insgesamt von ca. 350 Seiten. Die extrem kurzen Einleitungen sind sehr selten; wo ein erstes Kapitel gegenstands- und methodendefinierenden Charakter aufwies, habe ich es zur Einleitung hinzugezählt; erste Kapitel, die historische Kontextualisierungen beinhalten, hingegen nicht.

30 | In diesem Sinne können auch sprechende Titel wie *Béla Bartóks Handlungsballete in ihrer musikalischen Gattungstradition* (Daniel-Frédéric Lebon, Diss. Universität Hamburg 2012, Berlin 2012) oder *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik: ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des paraboles* (Fabian Czolbe, Diss. Universität Würzburg 2011, Berlin 2014) hier noch nicht als aktive Selbstverortung gewertet und als eine Selbstverortung in der Einleitung überflüssig machend angesehen werden.

Diesem Kriterium entspricht allerdings nur etwa die Hälfte der untersuchten Fälle, wobei die meisten den intra- und interdisziplinären Themengebieten zuzuordnen sind – was allerdings nicht bedeutet, dass in allen intra- und interdisziplinären Arbeiten eine explizite Selbstverortung im hier definierten Sinne in der Einleitung vorgenommen wurde.³¹ Zudem ist der Umfang der Erläuterungen schwankend. Explizite Selbstverortungen in den ausgewählten Promotionen zielen vor allem auf Leser_innenführung, die Sicherung der wissenschaftlichen Transparenz der eigenen Erkenntnisgenerierung sowie auf eine Besetzung von Desideraten im Fach der Musikwissenschaft ab.

Interdisziplinäre Leser_innenführung

Als Beispiel für eine zunächst vor allem auf Leser_innenführung bedachte Perspektivierung kann etwa die Einleitung von Katrin Eggers gesehen werden.³² Sie erläutert ihr Vorgehen bei ihrem interdisziplinären Dissertationsthema, das als Beitrag zur Wittgenstein-Forschung sowohl von einem philosophischen als auch von einem musikwissenschaftlichen Publikum verstanden werden möchte, folgendermaßen:

»Diese Studie ist selbstverständlich nicht als Einführung in die Philosophie Wittgensteins gedacht. Aber da seine ›Musikphilosophie‹ nur vor dem Hintergrund einiger Hauptgedanken sichtbar und sinnvoll wird, habe ich mich bemüht, diese Gedankenlinien so klar wie möglich auch denjenigen Leserinnen und Lesern nahe zu bringen, die keine Wittgenstein-Experten sind. Im Gegenzug dazu wird der musikologisch vorgebildete Leser vielleicht die eine oder andere musikwissenschaftliche Erklärung nicht benötigen.«³³

Die Bemühung darum, beiden Disziplinen verständlich zu sein, indiziert hier eine Positionierung zwischen eben diesen Disziplinen: Sowohl die Philosophie als auch die Musikwissenschaft sollen durch die neuen interdisziplinären Forschungsergebnisse zu Wittgenstein bereichert werden. Ihre eigene Perspektive aus der Musikwissenschaft heraus macht Eggers durch ihre Abgrenzung zur allgemeinen bzw. gesamten Philosophie Wittgensteins, zu der sie keine Einführung geben möchte, deutlich – nur die Anteile, die auch einen Bezug zur Musik zulassen oder zu deren Verständnis hilfreich sind, werden thematisiert.

31 | Gegenbeispiele sind hier etwa Riva, *Handschrift und Körpernotation* (2014) oder Stefan Schenk, *Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960* (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 72), Diss. LMU München 2011, Tutzing 2014.

32 | Katrin Eggers, *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph* (= musik: philosophie 2), Diss. HMTM Hannover 2010, Freiburg 2011.

33 | Ebd., S. 24 f.

Eine Selbstverortung im Fach Musikwissenschaft ist so gegeben, allerdings wird kein musikwissenschaftlicher Teilbereich weiter definiert, so dass sie im Zuge einer allgemeinen Leser_innenführung recht zurückgehalten ausfällt: Es ist lediglich implizit ein musikhistorischer Ansatz erkennbar, der hier aber nicht weiter differenziert wird.

Diskussionen um Methodik: Was gehört zum musikwissenschaftlichen Handwerkszeug?

Die meisten Selbstverortungen sind innerhalb der Darstellungen methodischer Herangehensweisen zu finden. Hier sind sie oft sehr direkt und mitunter offensiv. Gerade im Bezug auf methodische Herangehensweisen scheint aus Sicht der Autor_innen der Innovationsbedarf hoch: Es lassen sich auffallend viele Beispiele finden, bei denen die explizite fachliche Positionierung im Grenzgang zwischen unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Teilbereichen oder interdisziplinären Ansätzen durch die Kombinationen unterschiedlicher methodischer Zugriffe direkt und explizit dazu genutzt werden, um die Attraktivität der eigenen Forschung herauszustellen. So erklärt beispielsweise Fabian Czolbe seinen Ansatz zur Kombination von Skizzenforschung und Schriftbildforschung am Beispiel von Henri Pousseur nicht nur als Erkenntnisgewinn für die Pousseur-Forschung, sondern auch als methodischen Zugewinn für unterschiedliche Forschungsbereiche der Musikwissenschaft (und darüber hinaus):

»Eine Engführung beider Forschungsansätze hätte noch Weiteres zur Folge: Die musikalische Skizzenforschung kann von einer systematischen Methodenreflexion und der Entwicklung von Notations- und Schriftkonzepten in der Musik profitieren. Genauso kann die Schriftbildlichkeitsforschung ihre Schriftkonzepte an konkreten musikalischen Objekten mittels etablierter Methoden überprüfen und den in der Skizzenforschung klar formulierten Bezug zur Werkinterpretation mit in den Blick nehmen. Beide Forschungsrichtungen können demnach eine an den Notaten entlang differenzierte Reflexion des künstlerischen Schaffensprozesses gewinnen.«³⁴

Benennung, Erklärung und Mehrwert der eigenen musikwissenschaftlichen Forschung werden hier konzentriert auf den Punkt gebracht: Indem Czolbe einen Methodendiskurs zwischen unterschiedlichen Anwendungsbereichen zum eigenen Dissertationsthema macht, verortet er sich methodensymbiotisch und fachlich zwischen unterschiedlichen Strömungen, deren gegenseitige Befruchtung er in Aussicht stellt.

34 | Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik* (2014), S. 12.

Die Rolle des methodischen Zugriffs für die eigene (innovative) Position als junge_r Musikwissenschaftler_in ist allerdings nicht nur bei Dissertationen ausschlaggebend, die eine Methode auch direkt zum Untersuchungsgegenstand erklären. Auf ähnliche Weise macht beispielsweise Janine Krüger ihre Verbindung von unterschiedlichen musikwissenschaftlichen methodischen Ansätzen für die Untersuchung heterogener Sichtweisen auf die Tangotradition(en) plausibel:

»Die Untersuchung erfordert einen interdisziplinären Forschungsansatz, der auf theoretische Grundlagen und Verfahren der historischen Musikwissenschaft, der Populärmusikforschung sowie der Musikethnologie zurückgreift, um sich durch die Verknüpfung unterschiedlicher Betrachtungsweisen der Diskursivität der historischen und zeitgenössischen Tangokultur annähern zu können. [...] Die für die Untersuchung notwendige Verwebung von Quellen- und Feldforschung verlangt vielmehr nach unterschiedlichen methodischen Zugriffen, die durch eine theoretisch fundierte Forschungs- und Interpretationshaltung legitimiert und transparent gemacht werden müssen.«³⁵

Krüger unterstreicht mit dieser Darstellung ein Bewusstsein für separat voneinander entwickelte Einzelbereiche ihres Faches, die sie mit bestimmten »methodischen Zugriffen« koppelt, führt aber hier und in ihrer weiteren Argumentation den Mehrwert einer Kombination für ihre eigene Forschungsfrage ins Feld. Die Teilbereiche, die sie nennt, sind dabei ebenfalls aufschlussreich: Sie geht etwa von einer Unterteilung der Musikwissenschaft aus, in der Historische Musikwissenschaft und Populärmusikforschung getrennt voneinander stehen. Zudem spricht sie bei der Verbindung der genannten fachlichen Strömungen von Interdisziplinarität, obwohl alle in den Großbereich »Musikwissenschaft« fallen. Dies lässt auf eine Sichtweise schließen, die von starken Trennungen einzelner Teilbereiche des Faches ausgeht.

Die ebenfalls von Krüger argumentativ eingesetzte Transparenz der Erkenntnisgenerierung geht dabei insoweit über eine allgemeine Leserführung hinaus, als dass sie nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine theoretische Herleitung des wissenschaftlichen Vorgehens in Aussicht stellt. Diese hier zutage tretende Sichtweise auf getrennt vorgefundene Bereiche der Musikwissenschaft, deren Kombination für das eigene wissenschaftliche Erkenntnisinteresse jedoch angezeigt erscheinen, unterstreicht sie ebenfalls bei ihrer zusammenfassenden Erläuterung des Quellenmaterials:

35 | Janine Krüger, *¿Cuál es tu tango? Musikalische Lesarten der argentinischen Tangotradition* (= Populäre Kultur und Musik 9), Diss. Universität Hamburg 2011, Münster 2012, S. 15.

»Die für die Arbeit vorzunehmende Untersuchung musikhistorischer Quellen, darunter notierte und transkribierte Notenmaterialien und Sekundärquellen, sowie die zeitgleiche Anwendung ethnologischer Arbeitstechniken, darunter die Durchführung von halbstrukturierten Interviews, die Teilnahme an und teilnehmende Beobachtung von Tanz- und Musikunterricht, führt in ein disziplinäres Spannungsfeld von historischer Musikwissenschaft und Musikethnologie, das trotz einer sich annähernden Methodik aufrecht erhalten wird.«³⁶

Gerade der interdisziplinäre Anschluss wird häufig nicht nur an eine andere Disziplin, sondern an mehrere dargestellt. Dabei stehen einzelne Fachvertreter_innen oftmals stellvertretend für eine methodische Ausrichtung, der sich die Forscher_innen anschließen. So erscheint etwa unter den Referenzen zu einzelnen Persönlichkeiten, an deren Arbeiten zentral angeknüpft wird, Michel Foucault häufiger als Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus, ergänzt um weitere Denker_innen aus unterschiedlichen Nachbarfächern und die in diesem Fach von ihnen entwickelten methodischen Ansätze:

»Die gewählte Methodik der vorliegenden Untersuchung verortet sich in den Disziplinen der Literatur- und Musikwissenschaft. Weitere Disziplinen wie die Soziologie – hier werden insbesondere die Konzeptionen Pierre Bourdieus und Niklas Luhmanns Beachtung finden –, in denen der Diskurs um die Gewalt im Rap ebenfalls geführt wird, sollen bei Bedarf kursorisch zurate gezogen werden. Grundlegend ist zunächst die Diskursanalyse nach Michel Foucault.«³⁷

Für den interdisziplinären Vernetzungsbereich benennt Theresa Maierhofer-Lischka hier zusammenfassend die jeweiligen Fächer, statt auf spezifische Fachbereiche zu verweisen; die Konkretisierung erfolgt durch die Nennung einzelner Forscherpersönlichkeiten, deren Forschungsschwerpunkte sie so als für sich selbst richtungsweisend präsentiert. Die Selbstverortung führt in diesem Abschnitt rhetorisch – zunächst, nicht abschließend – aus dem eigenen Fach heraus. Die für Maierhofer-Lischka zentrale Motivation für diese wissenschaftliche Ausrichtung liegt dabei gemäß ihren weiteren Ausführungen darin, in der Musikwissenschaft bisher sozusagen systemimmanent, d. h. auf das bisherige Methodenrepertoire zurückführbar, übersehene und dennoch auch musikrelevante Facetten von Vergangenheit und Gegenwart ins Licht rücken zu wollen, also in das eigene Fach hereinzutragen.³⁸ Das so postulierte und

36 | Ebd., S. 18.

37 | Theresa Maierhofer-Lischka, *Gewaltperzeption im französischen Rap. Diskursanalytische Untersuchung einer missverständlichen Kommunikation* (= Edition l'endemain 35), Diss. Universität Osnabrück 2011, Tübingen 2013, S. 31.

38 | Vgl. etwa ebd., S. 12 f.

besetzte musikwissenschaftliche Desiderat wird in ihrer Betrachtungsweise nicht an einem bestimmten unbekannten Quellenbestand festgemacht, sondern an einem Methodenrepertoire. Maierhofer-Lischka stimmt in diesem Punkt mit den oben genannten Arbeiten überein, die die Entwicklung eines neuen methodischen Rüstzeugs oder aber deren neue Kombination ebenfalls zur eigenen innovativen Forschungsleistung zählten.

Eine solche Einschätzung zum der Musikwissenschaft angehörigen Handwerkszeug ist unter den untersuchten Dissertationen auch insgesamt die häufigste Argumentation für einen interdisziplinären Ansatz, wie besonders konzentriert das folgende Beispiel aus der Einleitung von Wolfgang Hattinger deutlich macht:

»Kern und Absicht dieser Arbeit ist nicht die Dirigiertechnik im engeren Sinn, sondern psychologische, musiktheoretische, soziologische, historische, philosophische sowie religiös-spirituelle Zugänge zum Dirigierberuf zur Sprache zu bringen und damit das Bild vom Dirigenten in häufig ausgeklammerte Bereiche hinein auszuleuchten.«³⁹

Die bisherigen Beispiele zu Leser_innenführung und methodischen Ausrichtungen aktueller Dissertationen zeigen durchgehend ein Bewusstsein für unterschiedliche Fächer, Fachbereiche und ihre Traditionen. Diese sollen im eigenen wissenschaftlichen Verständnis dann aber nicht selten in eine oder gleich mehrere Richtungen aufgebrochen werden, um neue Forschung zu ermöglichen. Vor allem das methodische Repertoire der Musikwissenschaft und seiner Teilbereiche wird also gegenwärtig oft als zu gering und entsprechend erweiterungsbedürftig eingeschätzt. Entsprechende Ansätze von Nachwuchswissenschaftler_innen, die bei grundsätzlicher Aufrechterhaltung von fachtraditionellem Bewusstsein dennoch ein Desiderat darin sehen, diese Teilbereiche partiell zu verbinden, verweisen dabei auf einen Wunsch nach fachlicher Diversifizierung. Dies entspricht auch neueren Diagnosen von weiter in der Berufslaufbahn vorangeschrittenen Musikwissenschaftler_innen.⁴⁰ Die hier möglicherweise aufkommende Frage, ob entsprechende Ansätze eher die Meinung der betreuenden Fachvertreter_innen oder eine neue Haltung der jun-

39 | Wolfgang Hattinger, *Der Dirigent. Mythos – Macht – Merkwürdigkeiten*, Diss. UMDK Graz 2012, Kassel 2013, S. 11.

40 | Vgl. dazu etwa Michele Callea und Nikolaus Urbanek, »Vorwort«, in: *Musikhistoriographie(n). Bericht über die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft Wien – 21. bis 23. November 2013*, hrsg. von dens., Wien 2015, S. 1–3, hier S. 2: »Ausgehend von der vielbeschworenen Beobachtung, dass die derzeit interessantesten musikologischen Fragen in den Grenzgebieten ›zwischen‹ Musikethnologie, Systematischer und Historischer Musikwissenschaft lägen, plädiert der Band somit für eine Überwindung zu enger disziplinärer Grenzen.«

gen Generation widerspiegeln, kann hier nicht abschließend geklärt werden; ihre Beantwortung würde allerdings kaum etwas an der sichtbaren Außendarstellung der jungen Musikwissenschaftler_innen, die hier diskutiert wird, ändern. Entsprechende Differenzierungen lassen sich zudem auch partiell in den Gegenstandsbeschreibungen der Dissertationen finden.

Diskussionen um den Gegenstand: Was gehört zum musikwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse?

Sind Bemühungen um Verständlichkeit und Transparenz sowie der eigene Verständnisdrang offensichtliche Anlässe für viele junge Forscher_innen, explizit zu erklären, warum eine Beschränkung auf eine einzelne Methode aus ihrer Sicht unbefriedigend gewesen wäre, so spiegelt sich dies auch in den Gegenstandsdefinitionen. Oftmals soll nicht nur ein klar abgestecktes Themengebiet aus unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen beleuchtet werden, sondern auch der Gegenstand selbst wird als mehr als seine musikalischen Komponenten gefasst, wie es etwa Inna Klause für ihr Thema folgendermaßen auf den Punkt bringt:

»Durch die Erforschung des Dissertationsgegenstandes sollen Erkenntnisse gewonnen werden, die sowohl zum besseren Verstehen des Phänomens Gulag als auch der sowjetischen Musikgeschichte beitragen sollen. Denn, so ist die feste Überzeugung der Autorin, nur durch das Zusammenfügen von Untersuchungen zu möglichst vielen Facetten des Gulag kann ein besseres Verständnis dieses Systems erreicht werden. Die Musikgeschichte der Sowjetunion betreffend, sollen Musiker und Komponisten, deren Laufbahn durch eine Verhaftung und Lagerhaft unterbrochen wurde, samt ihren Werken und ihrem kulturellen Handeln der Musikgeschichtsschreibung zugeführt werden. Schließlich enthält die Dissertation eine musikpsychologische und -soziologische Dimension, indem sie die Rolle der Musik in einer Extremsituation beschreibt: in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern.«⁴¹

Ein weiteres Beispiel bieten Anselm Hartingers Ausführungen. Aufgrund einer bestehenden Forschungslücke führte er gleich zwei auch separat denkbare Themenbereiche in seinem Dissertationsthema zusammen:

»Die gleichzeitige Nennung von ›Bach-Aufführungen‹ und ›Leipziger Musikleben‹ im Titel dieser Arbeit ist daher als programmatische Aussage zu verstehen: Angesichts der beschriebenen Ausgangslage konnte es nur darum gehen, die in einzelnen Segmenten

41 | Inna Klause, *Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*, Diss. HMTM Hannover 2012, Göttingen 2014, S. 22.

der örtlichen Musiklandschaft nachweisbaren Bach-Aufführungen konsequent von der Institutstradition, Repertoirebildung und Personalausstattung des jeweiligen Darbietungskontextes her zu beschreiben. Dazu musste in erheblichem Ausmaß lokalgeschichtliche Grundlagenforschung betrieben werden.«⁴²

Auch ein solches Streben danach, ihrer Art nach unterschiedliche Themenbereiche, die jedoch Querverbindungen zulassen, gleichberechtigt zu einem Thema zusammenzuführen, kann als Ausdruck eines fachlichen Differenzierungsprozesses betrachtet werden, bei dem sich unterschiedliche Bereiche zunächst vermischen, um möglicherweise, aber sicher nicht zwingend in Zukunft zu kleingliedrigeren, neu abgesteckten Unterteilungen im Sinne einer Diversifikation zu führen.

Der Anteil von Denkrichtungen anderer Fächer im beschriebenen nachwuchsmusikwissenschaftlichen Diversifizierungsprozess erscheint zunächst sehr hoch. Eine Einstufung der gesamten eigenen Arbeit als etwa unter einem »sozialkonstruktivistischen Blickwinkel«⁴³ geschrieben verhindert für einen Teil der jungen Forschergeneration kaum eine übergreifende Einordnung in ein musikwissenschaftliches Erkenntnisinteresse. Kritik an solchen Tendenzen wird verschiedentlich und nicht nur im Fach der Musikwissenschaft geäußert⁴⁴ – allerdings wird mit diesem Phänomen in den Dissertationen oftmals produktiv umgegangen.

DIVERSIFIZIERUNG ALS CHANCE

In den untersuchten Dissertationen tummeln sich unterschiedliche Spielarten intra-, inter- und transdisziplinärer wissenschaftlicher Selbstverständnisse, die an einer Selbstverständlichkeit des Tätigkeitsgebiets und Methodenspektrums von Musikwissenschaftler_innen rütteln. Die genannten Bemühungen

42 | Anselm Hartinger, »Alte Neuigkeiten«. *Bach-Aufführungen und Leipziger Musikleben im Zeitalter Mendelssohns, Schumanns und Hauptmanns, 1829 bis 1852. Repertoirebildung, Aufführungspraxis, Aufführungsbedingungen und Ästhetik* (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 5), Diss. Universität Marburg 2010, Wiesbaden 2014, S. 24.

43 | Mauro Fosco Bertola, *Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945* (= Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 11), Diss. Universität Heidelberg 2012, Wien 2014, S. 24.

44 | Vgl. dazu etwa die Kritik von Tobias Janz, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse« (2015), S. 82. Vgl. auch Jens Loenhoffs Kritik an einer vermeintlichen Lösung disziplinärer Erkenntnisstrangen durch neuerliche »Turns« in diesem Band.

bzw. Ausdrücke eines Diversifizierungsprozesses in der jungen Musikwissenschaftsgeneration stellen sich allerdings mehrheitlich nicht als »aus dem Fach heraustretend« dar. Eine Orientierung an fachfremden bzw. interdisziplinären Ansätzen soll der Darstellung der Autor_innen nach vielmehr auch dazu beitragen, die Sichtbarkeit musikwissenschaftlicher Erkenntnisse nicht nur im eigenen Fach, sondern darüber hinaus zu gewährleisten:

»In den Kulturwissenschaften, wo Musikwissenschaft noch deutlich unterrepräsentiert ist, können die musikwissenschaftlichen Erkenntnisse dann ihr kulturwissenschaftliches Erklärungspotenzial entfalten. Lange Zeit wirkende Schranken zwischen politischem und kulturellem Feld, die im romantischen Autonomieverständnis von Musik gründen, werden damit aufgehoben.«⁴⁵

Diese Selbstverortung von Katrin Losleben als kulturwissenschaftlich orientierte Musikwissenschaftlerin zeigt eine weitere Zielrichtung des Strebens nach Transparenz der eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit auf: Die Sichtbarkeit der musikwissenschaftlichen Forschung nicht nur im eigenen Fach, sondern im interdisziplinären Raum wird betont. Eine aufwendige, explizite Beschreibung musikwissenschaftlicher Vorgehensweisen dient somit als Voraussetzung nicht zur Nachahmung von, sondern zur Kommunikation mit Nachbarfächern. Ähnlich bietet Jon Griebler mit seiner Analyse von *Musikinhärenten Strukturen als Basis der Neuen Künste* das eigene Fach als Grundlage bzw. zumindest ebenbürtigen Partner für Erkenntnisprozesse in anderen Fächern an:

»Auf der Basis zweier technologischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, der Dynamisierung und der Digitalisierung [...], ist der Eingangsteil dieser Arbeit eine kunsthistorisch-systematische Analyse der relevanten Avantgarden der Moderne im Hinblick auf deren Musikalisierung. Die musikinhärenten Strukturen dynamischer Zeitgestaltung, der musikalischen Codierung und des Ephemerens in der musikalischen Handlung werden mit der Entwicklung der bildenden Kunst der Moderne / Postmoderne in Beziehung gesetzt und als Parameter der Medienkunst untersucht. Die Gleichgewichtung der Disziplinen (neueste) Kunstgeschichte und (systematische) Musikwissenschaft bildet so den interdisziplinären Rahmen dieser Arbeit und ist eine methodische Bedingung der Fragestellung hinsichtlich der Kommensurabilität beider Kunstformen.«⁴⁶

45 | Katrin Losleben, *Musik – Macht – Patronage. Kulturförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689)* (= musicolonia 9), Diss. HMT Köln 2010, Köln 2012, S. 24 f.

46 | Jon Griebler, *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*, Diss. Universität Graz 2011, unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/216026 (abgerufen am 24.11.2015), S. 6.

Solche trans- und interdisziplinär vermittelnden Selbstverortungen stehen unter den untersuchten Dissertationen wenigen Ansätzen gegenüber, die entweder die hier sprachlich aufrechterhaltenen Trennlinien ganz aufzuheben versuchen – oder aber neue im Sinne einer expliziten Diversifikation des Faches einzuführen versuchen. Für ihre Untersuchungen zu Bewegung in der Musik fordert Teresa Leonhardmair ungewöhnlich direkt die Aufhebung von disziplinären Grenzen:

»Im Sinne der *Interdisziplinarität* Zwischenräume zu generieren und dadurch zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, erscheint nicht radikal genug. Vielmehr muss der Zwischenraum selbst als dynamischer Forschungsort etabliert werden, von dem aus Bewegungen in verschiedene Richtungen möglich sind. In der so ermöglichten *Transdisziplinarität* treffen die Disziplin[e], wissenschaftliches und praktisches Wissen, die Künste und die Perspektiven aufeinander.«⁴⁷

Die hier geäußerte Forderung nach einem neuen »Forschungsort« geht über eine rein wissenschaftliche Selbstverortung hinaus, indem nicht ein Anschluss an, sondern vielmehr eine Lösung von bisherigen Fachstrukturen angesprochen ist. Diese fordert Leonhardmaier vor allem durch die Benennung eines »praktischen Wissens« als wissenschaftsrelevante Größe – und steht mit solchen Forderungen singulär radikal, aber grundsätzlich nicht allein.⁴⁸

ZUSAMMENFASSENDE BEMERKUNGEN

Wie sieht die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft aus der Perspektive des musikwissenschaftlichen Nachwuchses also momentan aus? Ist die Diversifizierung überhaupt im Bewusstsein der jüngsten (Post-)Doktorand_innengeneration angekommen? Und wie verorten sich die Promovierten innerhalb des Faches? – Diese Fragen standen am Anfang der Studie, sind mit der vorliegenden Stichprobe aber selbstredend kaum abschließend zu beantwor-

47 | Teresa Leonhardmair, *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen* (= Musik und Klangkultur), Diss. UMDk Wien, Bielefeld 2014, S. 20, Herv. orig.

48 | Der Begriff »praktisches Wissen« ist dabei wissenschaftssoziologisch (vgl. dazu auch den Beitrag von Jens Loenhoff in diesem Band) anders gefasst als hier von Leonhardmair verwendet, die vor allem eine Verbindung zur ausführenden Musik- und Tanzpraxis anstrebt. Zurückhaltendere musikpraktische Orientierungen finden sich etwa bei Roland Biener, *Die geistlichen Werke Antonio Rosettis. Werke – Quellen – Echtheitsfragen* (= Ortus Studien 11), Diss. TU Dresden 2011, Beeskow 2011, S. 8 oder bei Hartinger, »Alte Neuigkeiten« (2014), S. 21.

ten. Eine erste Annäherung ist indes zu verzeichnen. Die für diesen Aufsatz vorgenommene, vergleichsweise kleine Stichprobe unter neueren Dissertationsschriften zeigt zusammenfassend zwei Stoßrichtungen des wissenschaftlichen Selbstverständnisses der jungen Forschungsgeneration auf: zum einen bei der Hälfte der Stichprobe einen impliziten Anschluss an als selbstverständlich empfundene Prämissen der jeweiligen Teilgebiete der Musikwissenschaft, die entsprechend nicht erläutert werden. Indirekte Selbstverortungen wären hier überwiegend im Rahmen des Forschungsstandes auszumachen, sind jedoch nicht mit expliziten Bezügen zu unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Teilbereichen verbunden. Die andere Hälfte, auf die hier näher eingegangen wurde, zeigt eine explizite Zuordnung zu ebenfalls mehrheitlich historisch gewachsenen musikwissenschaftlichen Denkweisen, die themengebunden miteinander und mit denen anderer Fächer verbunden werden.

Das strategische Ziel, die eigene Arbeit in der Einleitung als innovativ zu bewerben, scheint hier durchaus prominent, aber kaum erschöpfend als Erklärung für die aufgezeigten Varianten der wissenschaftlichen Selbstverortung. Ein Bewusstsein bzw. möglicherweise auch vielmehr eine Forderung nach fachlicher Diversifizierung macht sich hier – immerhin bei der Hälfte der vorliegenden Arbeiten, wenn auch in unterschiedlicher Dringlichkeit – auf sprachlicher Ebene v. a. in einem Verzicht auf eine klare Zuordnung zu nur einer musikwissenschaftlichen Strömung bemerkbar.⁴⁹ Dies explizit herauszustellen ist mitunter zeit- und papieraufwendig, und zwar gerade weil gegenwärtige, historisch gewachsene und normierte Trennungen unterschiedlicher Bereiche der Musikwissenschaft auch von solchen Promovierten, die diese Trennungen aufheben bzw. für ihre Arbeit anders setzen wollen, offensichtlich als wirkmächtig wahrgenommen werden. Es kann allerdings nicht zuletzt im dafür notwendigen Schreibprozess das Reflexionsniveau der eigenen Arbeit zusätzlich stärken.

Geht man zudem davon aus, dass sich eine gegenwärtige »Blüte des Fachs Musikwissenschaft«⁵⁰ auch entsprechenden (Selbst)Reflexionsprozessen, Neuordnungen sowie deren zur Diskussion anregenden expliziten Erläuterungen verdankt, wäre es sicher lohnenswert zu überlegen, inwieweit fehlende Äuße-

49 | Mit der konsequenten Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter Selbstverortung möchte ich darauf hinweisen, dass ich nicht davon ausgehe, dass bisherige Forscher_innen, die sich beispielsweise selbst explizit ausschließlich als musikanalytisch arbeitend bezeichnet haben, dabei etwa soziologische Aspekte vollständig ignoriert hätten etc. – hier ist also auf den Unterschied zwischen Benennung und Inhalt zu achten, der im Rahmen des vorliegenden Aufsatzthemas allerdings nicht berücksichtigt werden konnte.

50 | Riethmüller, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse« (2015), S. 79.

rungen zur eigenen Verortung bereits dazu beigetragen haben, im Austausch zwischen den zahlreichen Forschungsrichtungen der Musikwissenschaft kategoriale bis kategorische Missverständnisse zu erzeugen, die den Blick auf schon vorhandene intra- und interdisziplinär wertvolle Forschungsergebnisse verstellt haben – und inwieweit dies in Zukunft zu vermeiden sein könnte.

Denkstrukturen

